# PRZEGLĄD MUZYCZNY

**WARSZAWA, 1 Marca 1912 r.**

ZESZYT 5 (83).

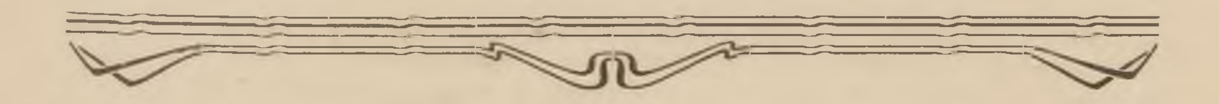
**ROK V.**

## TREŚĆ NUMERU 5.

Genealogja i psychologja muzyków, przez *d-ra Oswalda Feissa.* Materjały do dziejów Filharmonji Warszawskiej i pierwszej polskiej Orkiestry Symfonicznej. „Mazepa" *opera P. Czajkowskiego. Z. Thalberg. Nowości wydawnicze. Koncerty. Kronika.*

1 Marca 1912 r. № 5 (83).

# PRZEGLĄD MUZYCZNY



Dr. OSWALD FEISS.

## Genealogja i psychologja muzyków.

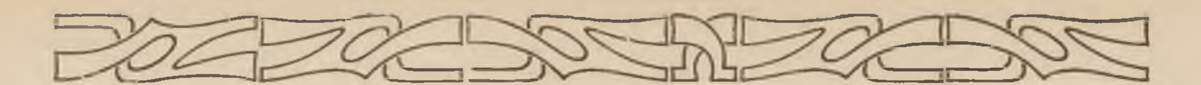
*(Ciąg dalszy. Patrz Nr 20 z roku 1911).*

Potomstwo kompozytorów. Znanym jest powszechnie fakt, że linja męska genjalnych rodzin kompozytorów wymiera prędko. Już w starożytności mawiano: „Ten gniew bogów godzi w genjuszów, podobnie jak grom w wysokie drzewa“. Zdolności genjalnych prawie nigdy się nie odziedzicza, przeciwnie zaś talent drogą dziedziczności może trwać w kilku pokoleniach. Nie wiele też przemawia za tem, żeby te liczne warunki, które w ściśle określonej kombinacji sprzyjały powstaniu genjusza, powtórzyły się po raz drugi w następnem pokoleniu; tak więc nawet w nadzwyczaj utalentowanych rodzinach genjalne zdolności spotkać można tylko raz jeden.

Wśród genjuszów istnieje odwrotny stosunek mózgu do potencji organów płciowych; tem się też tłumaczy bezdzietność wielu genjuszów lub krótkowieczność dzieci, przytem w razie posiadania nawet potomstwa linja żeńska ma przewagę nad męską. Linja męska Bachów wymarła po kilku pokoleniach; linja żeńska trzymała się znacznie dłużej; dwaj synowie Mozarta zmarli bardzo wcześnie nie pozostawiwszy potomstwa męskiego. Lombroso mówi: Oprócz tego odziedziczenie genjalności nie może następować tak łatwo, gdyż w większości wypadków genjalni ludzie są bezdzietni lub też od nich zaczyna wymierać ród, a dowody na to mamy również wśród szlachty“. Rysem charakterystycznym genjusza—mówi Lombroso—jest wstręt do małżeństwa i do życia rodzinnego. Jakkolwiek nie można tego powiedzieć o wszystkich muzykach, w każdym razie znaczna liczba kompozytorów, jak np. Auber, Beethoven, Brahms, Bruckner, Bellini, Händel, Nicolai, Schubert, Volkman, Hugo Wolf (Chopin, Przyp. Red.) i w. in. nie zawierała ślubów małżeńskich. Nieszczęśliwe lub indyferentne związki małżeńskie zawiązali: Berlioz, Boildieu, Haydn, Mehul, Glinka, Wagner (pierwsze małżeństwo). Przeciwnie znów: Bach, Gluck, Mozart, Spontini, Spohr, Weber, Schumann czuli się szczęśliwymi w związku małżeńskim. Małżeństwo Spontiniego, Haydna, Mehula było bezdzietne.

Spencer twierdzi, że wraz z duchowym rozwojem słabnie potencja organów płciowych; świadczy o tem poniekąd rzeczywistość. Bezdzietni byli poeci Klopstock, Uland, Feichtersleben, Gervinius, Meyer, Stifter. Stosunki miłosne i pożycie małżeńskie artystów interesują obecnie szerokie koła, do czego przyczynia się zachwaszczanie literatury tematami erotycznemi.

Wbrew ścisłemu związkowi, który bezsprzecznie egzystuje pomiędzy pociągiem płciowym i tworzeniem artystycznych obrazów, pomijając to, że artysta łatwo poddaje się uczuciowym podrażnieniom, życie miłosne wielkich muzyków zdaje się nie odbiega od normy („Miłość do kobiety zabiła go“, mówi jeden z bjografów Pergolesiego; jest to jedyny wiadomy mi i dający się tu zastosować wskaźnik).



Oprócz tego, powodów do pędzenia życia w stanie bezżennym w wielu wypadkach trzeba szukać nie w patologicznych właściwościach genjusza, a w bardzo prostych naturalnych warunkach materjalnych. Strona wewnętrzna mogła przeszkodzić wielu osobom do zawarcia ślubów małżeńskich (Beethoven, Bruckner i in.), ale z drugiej znów strony, nie powołując się na zdanie Lombrosa, łatwo zrozumiały jest samotny tryb życia wielkich ludzi. Zamiłowanie do twórczości muzycznej, na którą skierowane są wszystkie myśli, wiara w podjętą misję, oddanie się własnemu światu, fantazja i idee, zniewala artystę, być może, nie przyjmować udziału w uciechach, jakich dostarcza ognisko domowe, zwłaszcza jeżeli połowica nie jest żoną kongenjalną. W rzeczywistości wiemy niewiele o wartości artystycznej pod względem muzycznym potomków znakomitych twórców.

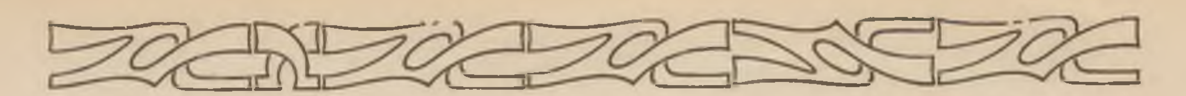
Lasso pozostawił dwuch synów, jeden z nich był organistą, drugi kapelmistrzem (na dworze bawarskim). Z synów Bacha wymienimy: 1) Filipa Emanuela, 2) Frydemana (ulubieniec ojca) najbardziej genjalnego z synów Jana Sebastjana Bacha, alkoholika, zmarłego w r. 1784 po bezprzykładnym tułaczym żywocie. Z synów Frydemana dwaj byli doskonałymi muzykami (jeden syn był dobrym pejzażystą); 3) Chrystjana (niesłusznie przez wielu mało ceniony, jak muzyk). Najmłodszy syn Bacha z drugiego małżeństwa, Daniel, miał umysł przyćmiony. Interesującem jest, że tylko muzyka zdolna była doprowadzić go do stanu normalnego. Jeden z synów Mozarta, Wolfgang, zdradzał duży talent do muzyki (żona Mozarta była b. muzykalna; dziecię teatru, mając 13 lat brała już udział w koncertach), był on także kapelmistrzem we Lwowie; jego kompozycje poszły w zapomnienie. Palestrina miał czterech synów (wszyscy posiadali talent do muzyki); zmarli oni jeszcze za życia ojca. Syn Boildieu'go zmarł w r. 1783; był kompozytorem oper (pochodził z drugiego małżeństwa zawartego ze śpiewaczką). Dwie córki Kreutzera (z pierwszego i drugiego małżeństwa) były śpiewaczkami.

W zasługującej na uwagę książce Reibmayera „Die Entwickelungsgeschichte des Talentes und Genies (München 1908) na podstawie wyczerpującej statystyki (w której zwrócono specjalną uwagę na wielkości muzyczne) wyjaśniono przyczyny wymierania utalentowanych i genjalnych rodzin w linji męskiej. Według Reibmayera ród wysoko utalentowany z jego nieuniknionymi przejawami degeneracji nie nadaję się do zachowania rasy i wskutek tego następuje wczesne wymieranie (najlepiej wziąć za przykład rodziny utalentowane pod względem polityki, tutaj bowiem dane genealogiczne mamy w dostatecznej liczbie).

O znaczeniu kobiety pod względem przekazania zdolności na potomków było już mówione. Pozwolę sobie przytoczyć zdanie Rousseau (nie sprawiedliwe) o znaczeniu kobiety w twórczości muzycznej: „Les femmes en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent á aucun et n'ont aucun génie“ (kobiety wogóle nie lubią żadnej sztuki, nie rozumieją ich i nie są genjalne). Powodów, dlaczego nie mamy ani jednej wybitnej kompozytorki należy szukać głęboko w właściwościach natury kobiety. Z dość pokaźnej liczby kompozytorek przytoczę dwie, jako jedne z najwybitniejszych, mianowicie Fanny Hensel z domu Mendelssohn i Klarę Schumann z domu Wick. Fanny była kongenjalną bratu i ten chętnie korzystał z jej rad. Wydane pod nazwiskiem Feliksa pieśni № 2, 3 i 12 w opusie 8 i № 2, 10 i 12 w opusie 9, napisała Fanny Mendelssohn. Klara Schumann mówi sama o własnem triu: W rzeczywistości będzie to zawsze kobieca praca, której zbywa w wielu miejscach na sile i pomysłowości. W innem znów miejscu pisze: Nie mogę zatrzymać się na jednej idei, zaraz tłoczy się do głowy druga i Tyś winien temu; nie wiem, co z tego będzie. Pocieszam się zawsze tem, że przecież jestem kobietą, a rodzaj żeński nie ma daru twórczego (List do Roberta Schumana z dnia 3 marca 1838 r.).

## II. Objawy zdolności do muzyki i cudowne dzieci.

Ciekawem będzie zastanowić się nad przejawiającemi się u wielkich muzyków zdolnościami do muzyki. U niektórych zdolności muzyczne zaznaczają się w wczesnem uchwytywaniu rytmów, interwali, u innych znów, stanowiących mniejszość, w muzyczno-twórczych próbkach, u większości wreszcie w zdolności wykonywania usłyszanej melodji lub utworu t. j. w zdolności zapamiętania na dłuższy lub krótszy czas tonów. Na każdy z powyższych wypadków przytaczam fakty: mały Haydn tak doskonale naśladuje na skrzypcach pod względem rytmicznym grę nauczyciela, że wzbudza tem zainteresowanie.



Bellini, mając zaledwie rok życia, ile razy słuchał muzyki wybijał rączką takt, a gdy liczył 1½ roku nucił już arję, do której akompanjował mu ojciec na klawicymbale; w 5-tym roku grał na fortepjanie, w 6-tym zaczął komponować. Tak więc zdolności do muzyki u niektórych przejawiają się najpierw w rytmie. W tem kryje się też zarodek rozwoju muzyki, wyprowadzającej swój rodowód od rytmu.

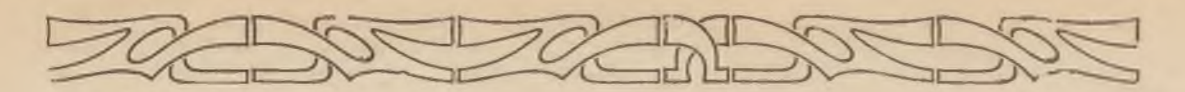
Poczucie rytmu, najpierwszy element muzyki w przyrodzie, pojawia się u dziecka, podobnie jak i u człowieka niekulturalnego, wcześniej niż wszystko inne. Właściwie poczucie muzyki wyraża się normalnie dopiero w 4—5 roku życia. Dziecko przekłada muzykę wokalną nad instrumentalną, a to ze względu na tekst słowny pierwszej. Mając 6 lat Händel spędzał już całe godziny przy klawikordzie. W 8-mym roku, jakkolwiek nie rozpoczął jeszcze żadnej nauki ogólno kształcącej, grał już w kościele na organach przytem imponował biegłością, pewnością siebie i przejęciem się wykonywanym utworem. Jako 11-to letniego chłopca spotykamy Händla na dworze berlińskim. Powstrzymawszy oddech, oczarowani dźwiękami, któremi genjusz darzy to dziecko, wszyscy przysłuchują się, i kiedy skończył grać, wyrażają głośno zachwyty".

Rzadki przykład wczesnej dojrzałości muzycznej mamy w Mozarcie. Genjalność objawia się u niego w 3-im roku życia. Jako dziecię dobierał już sobie na fortepjanie całemi godzinami akordy. W 6-ym roku życia tworzy nieduże utwory i występuje wraz z siostrą na koncertach. Przytem miał niezwykłe jak na swój wiek maniery. O 7-mio letnim Mozarcie opowiadają, że po 1—2 dniach pamiętał, że skrzypce pewnego znajomego pana nastrojene były o $^1/_8$ tonu niżej, aniżeli jego. Gdy przyniesiono skrzypce, przekonano się, że twierdzenie małego Mozarta było słuszne (najnowszemi badaniami ustalono, że $^1/_8$ tonu odróżnia dużo osób i różnice przechowują w pamięci. W ogłoszeniu o koncercie, który młodziutki Mozart w r. 1765 dawał w Frakfurcie nad Menem zamieszczono: Określane będą z całą ścisłością dźwięki, wydawane przez wszystkie możliwe instrumenty oraz przez dzwony, szklanki, zegary i t. d., przytem określona będzie nietylko wysokość pojedyńczych dźwięków, ale odgadywane będą interwale i całe akordy.

Jako dowód niezwykłej pamięci małego Mozarta może posłużyć następujący fakt: tłumacząc się przed siostrą, że preludjum, które miało być przed fugą, umieścił po fudze, pisze: „Stało się to z tego powodu, że komponując preludjum, tworzyłem jednocześnie i pisałem fugę". Czyli notując na papierze pomysły dźwiękowe, Mozart tworzył jednocześnie w umyśle rzecz nową.

Skomplikowana praca mechaniczna nie powstrzymuje wcale pracy fantazji. U 13-to letniego Schuberta przejawia się już niezwykłe zamiłowanie do komponowania, tak że nia dają mu nawet papieru nutowego. (W nauce przedmiotów ogólnie kształcących nie był wcale celującym). Meyerbeer zdolności do muzyki zdradzał w 4-ym roku życia: wygrywał na fortepjanie melodje słyszane na koncercie i akompanjował lewą ręką (występował publicznie jako pjanista mając 9 lat). Nie miał jeszcze 10 lat kiedy, nie patrząc na brak wykształcenia fachowego, pisał już sporo na fortepjan i do śpiewu (w tej liczbie uwerturę do dramatu „Alcesta"). Również 5-cioletni Czajkowski powtarzał na fortepjanie melodje, które wygrywał zegar. Wprost fenomenalny słuch miał już w dzieciństwie Gounod. Jako dwuletnie dziecię nazywano go „le petit musicien". Pewnego razu, przysłuchując się krzykom handlarzy ulicznych, zwrócił uwagę, jak pewna kobieta, zachwalając towar, wykrzykuje stale dźwięki c-es. O Gounodzie mówią też, że jako siedmioletni chłopiec talentem muzycznym zwracał powszechną uwagę przyjaciół domu. Podczas zajęć szkolnych, ku wielkiemu utrapieniu nauczyciela, wypisywał na książkach niezbyt kształtne podobizny nut. Niezwykłe zdolności do muzyki zdradzał Liszt. Mając 9 lat grał à prima vista koncert h-moll Hummla. Liszt umiał wcześniej pisać nuty, aniżeli litery; nuty nauczył się pisać bez żadnych wskazówek. „Wynalazłem sobie system nutowy, przedtem nim się dowiedziałem, że ten już egzystuje",—opowiada o sobie Brahms.

Nadzwyczaj wcześnie zauważyć się daje prawie skończony talent u Mendelssohna. W 12-tym roku życia napisał już: 66 psalmów, koncert fortepjanowy, 2 utwory chóralne, 3 pieśni i fugi, kwartet c-moll, 2 małe symfonje, koncert skrzypcowy i t. d. Jako 9 io letni chłopiec popisywał się już na estradzie koncertowej w charakterze pjanisty. Ważnym jest i ten szczegół, że wszystkie cechy twórczości Mendelssohna zaznaczają się zaraz w najpierwszych jego kompozycjach. Tak więc twórczość kompozytora „Snu nocy letniej" porównać można z słynnym scherzem z oktetu, napisanym 20 lat później, mało co różniącym się od prac młodzieńczych. „Swoją niezwykłą, godną podziwu pamięcią muzyczną



Feliks sprawiał nam często wielką przyjemność... Tylko co grał publicznie koncert Es-dur Beethovena i chciano go (na pewnem soirée w Abbé Bardin) usłyszeć raz jeden jeszcze. Głosy orkiestrowe były, byli też i muzycy, tylko wśród nich brakowało grających na instrumentach dętych. „Zastąpię ich” mówi Mendelssohn, usiadł przy pjaninie, które stało przy fortepjanie i zastąpił (naturalnie z pamięci) orkiestrę tak doskonale, że napewno nie brakowało tam nawet jednej nuty” (Hiller). Młody Jensen zwrócił się instynktownie do tej formy, w której później doszedł do doskonałości (pieśni). W zaraniu młodości tworzyli również: Chopin i Cherubini. Donizetti, jako młody chłopiec, śpiewał wprawnie prima vista, a mając 9 lat grał już biegle na organach. Mehul w 10-tym a Verdi w 11-tym roku spełniali obowiązki organistów. Flotow liczył zaledwie 4 lata, a już z sąsiedniego pokoju określał dźwięki brane na fortepjanie. Smetana, słuchając orkiestry wojskowej, aranżował z pamięci usłyszany utwór na kwartet smyczkowy; z teorją zapoznał się znacznie później; mając 5 lat grał już pierwsze skrzypce w kwartecie, a w 7-mym roku popisywał się publicznie, jako pjanista. Auber w 11-tym roku pisał już pieśni, które śpiewano w salonach. Klara Schumann koncertowała mając 6 lat, a Liszt i Rubinstein w 8 r. życia, Chopin w 9-tym. Spohr mając zaledwie 5 lat śpiewał z matką duety, starał się wygrać na skrzypkach śpiewaną melodję i próbował komponować.

O współczesnych muzykach mamy następujące wiadomości: Nikisch zdradzał talent do muzyki w 3—4 roku życia; w 7-mym roku napisał z pamięci trzy kompozycje na fortepjan, które usłyszał w orkiestrjonie; w konserwatorjum otrzymał nagrody za kompozycję, grę na skrzypcach i fortepjanie. Schuch wystąpił publicznie w 7 roku jako skrzypek, a w dwa lata później jako pjanista. Ryszard Strauss rozpoczął naukę gry na fortepjanie w 4 roku, w 6-tym pisze już pierwsze kompozycje. O jednem z dzieci kompozytora Dworzaka, czytałem, co następuje: mając zaledwie rok, dziecko powtarzało już za niańką Fitinitze-Marczh, a w pół roku potem śpiewało już pieśni z towarzyszeniem fortepjanu; przytem dziecko nie umiało wymawiać tekstu.

Wybitny talent do gry na instrumentach posiadali już w dzieciństwie: Kreutzer (skrzypce, organy, fortepjan, klarnet i obój) i Lortzing. Również Berlioz grał na fagocie i flecie, potem na klarnecie, gitarze, skrzypcach, tylko nie na fortepjanie. (Być może, że to przyczyniło się do gruntownego poznania sztuki instrumentowania).

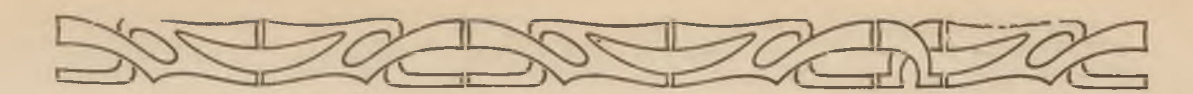
Haydn w dziecięcym wieku uczył się grać na wszystkich instrumentach (nawet ćwiczył się w uderzeniach w talerze, które wypadkiem znalazł w domu swego nauczyciela. Podobnie jak i wielu innych wielkich muzyków śpiewał doskonale à prima vista.

Weber nie zdradzał zdolności do gry na instrumentach muzycznych. Znaną jest opinja nauczyciela gry na skrzypcach krewnego Webera: „Karolu, możesz być wszystkiem, tylko muzykiem nie będziesz chyba nigdy“. W 12-tym roku młodziutki Weber pisze już 6 fugat, w 7 lat potem warjacje fortepjanowe na temat organowy.

Nie u wszystkich wielkich muzyków wyróżniające się zdolności do muzyki zaznaczały się w wczesnej młodości. Są wyjątki; wiadomo, że Beethoven nie był cudownem dzieckiem, ojciec jednak martwił się tem bardzo i dlatego wskazywał niewłaściwy wiek syna. Według innych wiadomości, Beethoven już w 11 roku wywoływał zdumienie jako genjusz. Opinja z tego czasu opiewa: Ludwik van Beethoven... chłopiec 11-to letni (miał już 13 lat) i nadzwyczaj dużo obiecujący talent. Gra na fortepjanie całkiem skończenie i z energją, czyta dobrze à prima vista i wogóle należy powiedzieć: gra po większej części Wohltemperiertes Clavier J. S. Bacha, które mu polecił Neffe... p. Neffe zapoznawał go z gieneralbasem, a teraz zaznajamia go z kompozycją... Ten młody genjusz będzie napewno drugim Mozartem, jeżeli tylko pójdzie dalej tą drogą, co dotąd (Neue Beeth.).

U Ryszarda Wagnera zdolności muzyczne zewnętrznie przejawiają się również późno. Dziwi nas bardzo, kiedy Wagner opowiada: wkrótce przed jego śmiercią (Geyer, 1821) nauczyłem się grać „Ueb immer Treu und Redlichkeit“ i zupełnie wtedy nowe „Jungfernkrank“; na dzień przed śmiercią miałem mu grać oba utwory w sąsiednim pokoju; usłyszałem wtedy, jak cichym głosem mówił do mojej matki: Kto wie, czy on nie ma talentu do muzyki.

U Schumanna zdolności artystyczne przebłyskują stosunkowo późno. (Schumann, będąc uczniem gimnazjum, wykazał zdolności i zamiłowanie do literatury. Napisał dwa dramaty i 3 romanse; prace te pozostały niewykończone, podobnie jak i zaczęta „Estetyka muzyki“).



Bülow nie należał do cudownych dzieci, do 9-ciu lat nie zdradzał specjalnych zdolności do muzyki. To samo wiemy o Verdim (wydalają go z konserwatorjum, jako niezdolnego do muzyki). Rossini do 12 roku nie celował w zdolnościach do muzyki. Zamiłowanie do sztuk pięknych przejawia się u niego dopiero w 17 roku. Naturalnie nie należy zapominać o znaczeniu środowiska i o wpływie tegoż na młodocianych artystów.

Jak to w większości wypadków zdarza się w rodzinach muzykalnych, najpierw przebudza się posiadany talent, wzbudza się fantazja i skierowuje się w stronę własnej twórczości *).

Naturalnie, skoro dziecko zacznie tworzyć reprodukcyjnie, będzie naśladować rzecz słyszaną. Najbardziej ciekawe są wypadki, kiedy wpływ otoczenia artystycznego jest wykluczony, gdyż wtedy widocznie niespodziewanie **) jakby z jakiegoś źródła wyłaniają się zdolności twórcze.

Nie patrząc na wszelkie przeszkody, jakie stawiał ojciec, trudno było stłumić w młodym Händlu zamiłowanie do muzyki. Rossini, jakkolwiek tylko po części, należy do tych, którzy zdolności do muzyki nie zawdzięczają środowiskom, wśród których przebywali. Podczas tułaczego życia matki Rossini wychowywał się u obcych (ojciec jego był kilka lat w niewoli).

Należy wystrzegać się przeceniania wpływów otoczenia; na zasadzie wiedzy twierdzę kategorycznie, że t. zw. „Wesensart" dziecka zarówno pod względem fizycznym jak i duchowym bierze początek już od najpierwszych chwil w łonie matki.

*D. c. d.*

---

*) Co się tyczy kompozycji cudownych dzieci to trudno wymagać, ażeby miały na sobie piętno indywidualności. Wszystkie utwory młodzieńcze ukazują się w formach swego czasu i każdy z nich jest z początku tylko naśladownictwem.

**) Wyjątek stanowi Mozart; ogłoszony niedawno drukiem zbiór kompozycji 8-mio letniego Mozarta zawiera szereg utworów, które imponują treścią i logiką, i trudno nawet uwierzyć, że autorem tych prac było dziecko. Rysy indywidualne Mozarta ujawniają się już w najpierwszych kompozycjach.

---

# Materjały do dziejów Filharmonji Warsz. i pierwszej w kraju orkiestry symfonicznej.

*(Ciąg dalszy)*

W organizowanych w sezonach 1908/9 i 1909/10 cyklach wieczorów muzyki kameralnej brali udział: **Sezon 1908/9.**

Stali uczestnicy zespołów:

Prof. Henryk Melcer.

Kwartet smyczkowy: Stanisław Barcewicz (I-sze skrzypce), J. Jakowski (2-gie skrzypce), Ignacy Cielewicz (altówka), Jan Sebelik (wiolonczela). W następstwie kwartet ukonstytuował się w następujący sposób: I-sze skrzypce: Stanisław Barcewicz, II-gie skrzypce: Józef Oziminski, altówka: Józef Wenty, wiolonczela: Jan Sebelik.

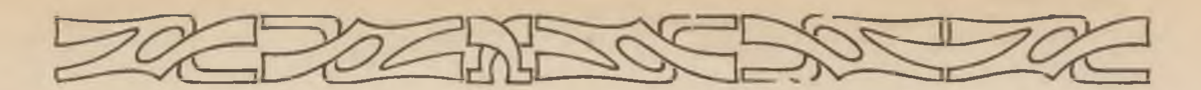
Oprócz stałych uczestników w zespołach przyjmowali udział: pp. Czerniawski (wiolonczela), Br. Szulc (waltornia), Koerner (obój), Dietsch (klarnet), Barabasch (fagot), Drutman (skrzypce), Szac (skrzypce), Nespory (flet), Kordik (obój), Sznapper (klarnet).

Solistami wieczorów kameralnych byli: zespół uczennic szkoły śpiewu p. Marji Sobolewskiej, śpiewaczki: pp. Brusendorfowa, Verolli, Wilgocka, Pietraszewska Langie Wysocka, Anna Michel, A. Reman, pjaniści: Adolf Gużewski, Juljan Wertheim, Łopuska-Wyleżyńska.

**Sezon 1909/10.**

Stali uczestnicy zespołu:

Prof. Henryk Melcer.



Kwartet smyczkowy: Paweł Kochański (I-sze skrzypce), Wojciech Dłutowski (II-gie skrzypce), Józef Wenty (altówka), Eli Kochański (wiolonczela). Oprócz tego w zespołach przyjmowali udział pp. Drda (waltornia), Nespory (flet), Turba (klarnet), Merloo (fagot).

Soliści: Mirjam Wohlówna (śpiew), A. Falk (śpiew).

W ciągu trzech sezonów 1908/9, 1909/10 i 1910/11 odbywały się w sali Filharmonji koncerty historyczno-pedagogiczne p. Marji Sobolewskiej (8 koncertów w sezonie, w pierwszym sezonie tylko 5).

W koncertach tych oprócz zespołów wokalnych szkoły organizatorki koncertów, p. Sobolewskiej (kierownik zespołów: H. Opieński), przyjmowała udział W. O. S., przedtem W. orkiestra symf. Wł. księcia Lubomirskiego pod dyr. Fitelberga, Opieńskiego, Gużewskiego, Ozimińskiego i in., oraz cały szereg solistów i solistek. Przytaczamy wykaz współuczestników tych koncertów.

Fortepjan: Melcer, Fitelberg, Czop Umlaufowa, Wąsowska Badowska, Ostrzyńska, Przyszychowska, K. Jaczynowska, Janina Familjerówna, Juljusz Wertheim, Połtawski, Żurawlew, Bernstein.

Śpiew: Brusendorfowa, Wohlówna, Pietraszewska, Wilgocka, Tracikiewiczówna, Nesleda Mingardi, Frenklówna, Cygańska-Kadzidłowska, Kamińska-Latoszyńska, Niekraszowa, Lewicka, Openheim-Kalmanowicz, Owidzka, Kinowska, Kaszowska, Ostrowski, Dziadulewicz, Wierzbicki, Niedzielski, Malawski, Dziedzicki, Brzeziński, Szczuka, Wilanowski.

Organy: M. Surzyński i Krzywicki.

Skrzypce: J. Ozimiński, A. Andrzejowski, Szrajberówna, Wenty, P. Kochański.

Harfa: Proftówna, Bologna.

Wiolonczela: E. Kochański, Sarnecki.

Orkiestry: Straży Ogniowej pod dyr. Sielskiego.

Chóry: „Echo“ kolejowe, „Hejnał“, „Harfa“. *(D. c. n.)*

---

A. ZABŁOCKI.

# „MAZEPA“

## (Opera w 3-ch aktach 6-ciu obrazach. Muzyka P. Czajkowskiego).

Twórczość wielkiego poety rosyjskiego Puszkina odegrała poważną rolę w dziełach scenicznych Czajkowskiego, który niejednokrotnie czerpał z niej natchnienie do swych koncepcji muzycznych. Z pozostawionych przez Czajkowskiego oper dwie najpiękniejsze—„Eugeniusz Oniegin“ i „Dama pikowa“ osnute są na utworach Puszkina, również wystawiony 17 lutego na naszej scenie „Mazepa„ pochodzi z tego samego źródła.

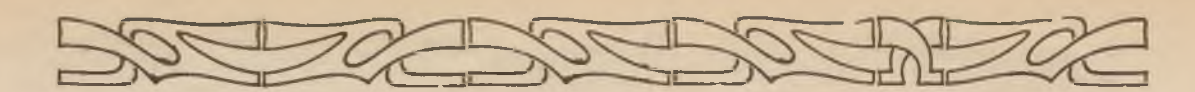
Zanim jednak kompozytor rozpoczął swoją pracę, libretto „Mazepy“, ułożone przez Burenina, było w rękach innego kompozytora, Dawidowa, który odstąpił je Czajkowskiemu, być może zniechęcony do dalszej pracy nad rozpoczętą operą brakiem wiary w siły własne, rozumiejąc, że bardziej utalentowany od niego kolega-muzyk potrafi z tak poważnego zadania wywiązać się daleko lepiej.

W roku 1881 zaczął Czajkowski pisać „Mazepę“, zaś w 1883 opera już była skończona i w roku następnym wystawiona w Moskwie (luty) i w Petersburgu, nie zdobywając jednak wybitniejszego powodzenia u spółczesnej publiczności.

Dlaczego?

Na powyższe pytanie nie łatwo dać odpowiedź, gdyż pomimo muzyki i treści na powodzenie dzieła scenicznego składa się tyle jeszcze rozmaitych czynników, które nieraz przeważyć mogą szalę na niekorzyść dzieła, zresztą gust publiczności jest tak różnorodny i zmienny, że sąd przez nią wydany może być bardzo często jednostronny i niesprawiedliwy.

Również niesprawiedliwie potraktowano według mnie „Jolantę“, która w swoim czasie (1892 r.) osiągnęła zaledwie tak zwany succès d'estime, a jednak ile w niej pięk-



nych kart, pisanych ręką mistrzowską, ile cudnej, natchnionej muzyki w najszlachetniejszem tego słowa znaczeniu.

Co do „Mazepy“ tego samego jestem zdania. Zapewne, nawet sam twórca wspomina, że żadne większe dzieło nie kosztowało go tyle wysiłków i trudów, można też wsłuchując się uważnie w muzykę „Połtawy“ (taką nazwę miała pierwotnie nosić opera) wytknąć niektóre „słabsze“ miejsca. Gdy jednak zważymy bezstronnie wszystkie „za“ i „przeciw“, sąd wypadnie stanowczo na korzyść wielkiego mistrza rosyjskiego, którego twórczość posiada, jak u każdego zresztą kompozytora, chwile większego lub mniejszego napięcia, lecz nawet w tych momentach pewnej przelotnej niemocy czy wyczerpania jest zawsze wielką, szlachetną twórczością artysty o głębokiej kulturze, wiernego swym przekonaniom i ideałom w ukochanej sztuce.

Nie będę przytaczał treści poetyckiej „Mazepy“, natomiast chciałbym zwrócić uwagę w słowach pobieżnych na piękniejsze ustępy muzyczne nieznanego nam dotąd dzieła.

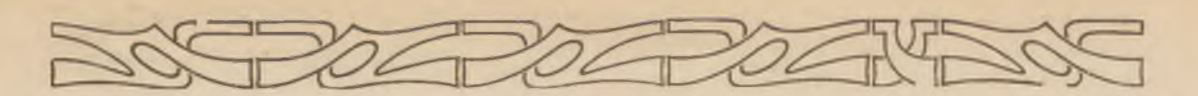
W pierwszym i drugim obrazie wyróżniają się ładne chóry, które w całej operze mają bardzo poważną rolę. Obraz trzeci poprzedza subtelny i poetyczny w nastroju wstęp orkiestrowy, którym słyszymy cudną arję nieszczęsnego Koczubeja, żegnającego się z życiem. W obrazie czwartym zwraca uwagę słuchacza arja Mazepy, duet (Mazepa i Marja) i scena żony Koczubeja z Marją. Następnie w piątym obrazie zasługują na uznanie chóry i piękna, pełna rzewnego uczucia modlitwa Koczubeja i Iskry przed śmiercią. Pomiędzy piątym a szóstym obrazem orkiestra odtwarza silne, napisane z rozmachem Intermezzo („Bitwa pod Połtawą"), w którem bierze również udział orkiestra wojskowa, umieszczona za kurtyną. Wreszcie obraz szósty przynosi nam cudną scenę obłąkanej Marji przy umierającym Andrzeju („Śpij maleńki, śpij"), która to scena jest według mnie jedną z najpiękniejszych pereł twórczości Czajkowskiego, tyle w niej czarownego wyrazu, subtelnej poezji i rzewnego uczucia, stanowiącego, jak wiadomo, zasadniczy rys talentu tego wielkiego poety-muzyka.

W porównaniu z librettem, które mam przed sobą (wydanie petersburskie) ostatni obraz uległ na naszej scenie pewnym skróceniom. Usunięto mianowicie scenę śmierci Marji oraz końcowy chór, przy którego śpiewie zapada kurtyna. Pozostawiając jednak kwestję tę na stronie, przechodzę do zdania sprawy z wykonania premiery.

Przedewszystkiem wyrazić muszę oburzenie z powodu, że dyrekcja powierzyła piękną i odpowiedzialną partję Andrzeja (tenor) p. Rigenowi, który nie posiada ku temu odpowiednich sił. Jest to poprostu występek w stosunku do kompozytora i wysoce niewłaściwe lekceważenie publiczności. Może sobie p. Rigen występować z powodzeniem w małych rolkach, ale partja Andrzeja—stanowczo nie dla niego. Stwierdzić to można było najlepiej w cudownej scenie ostatniego obrazu („Śpij maleńki, śpij"), która dzięki okropnemu śpiewowi p. Rigena została sparodjowana, pomimo szlachetnych wysiłków wysoce utalentowanej artystki, p. Collignon-Szymańskiej, odtwarzającej postać Marji. P. Collignon-Szymańska była najwidoczniej nieusposobiona, jednak całokształt wykonania poza pewnemi usterkami, nieuniknionemi w takich razach, bardzo dobre sprawił wrażenie, świadcząc nader korzystnie o muzykalności i kulturze artystycznej wybitnej śpiewaczki, w osobie której opera nasza pozyskała poważną siłę. Słusznie również należą się słowa uznania p. Frenklównie, która muzykalnie i ze smakiem artystycznym wykonała powierzoną sobie rolę żony Koczubeja (Lubow).

Z wykonawców ról męskich, wymienić należy na pierwszem miejscu p. Ostrowskiego (Koczubej). Utalentowany nasz basista zwrócił powszechną uwagę silnem, uczuciowem odtworzeniem swej pięknej partji. Zwłaszcza wspaniała scena w więzieniu porwała słuchaczy głębokim, potężnym wyrazem. Mazepę kreował p. Grąbczewski, który poza niektórymi szczegółami (górne dźwięki) korzystne naogół sprawił wrażenie, tembardziej, iż scenicznie właściwie pojął i odtworzył postać sławnego Hetmana. Wspomnieć wreszcie należy o pp.: Szepietowskim (Orlik), Lewickim (pijany kozak) i Szternie (Iskra), wykonawcach ról pomniejszych, którzy dobrze dostrajali się do całości.

Orkiestrę prowadził p. Piotr Cimini, którego talent kapelmistrzowski i sumienną, gruntowną pracę znamy już oddawna. Nadzwyczaj starannie opracowana pod każdym względem partja orkiestrowa „Mazepy" dowodzi raz jeszcze, jak pożyteczną siłę posiada Opera nasza w osobie p. Cimini'ego, któremu przedewszystkiem należą się wyrazy szczerego uznania za owocny trud i wysiłki nad przygotowaniem i wystawieniem dzieła Czajkowskiego.



Również p. Hirszfeldowi, dyrektorowi chórów, którym kompozytor bardzo ważną rolę powierzył w swem dziele i p. Lewickiemu (reżyser) wypada przesłać słowa uznania.

---

## Zygmunt Thalberg.

1812—1871.

7 stycznia r. b. upłynęło sto lat od daty przyjścia na świat Zygmunta Thalberga jednego z najwybitniejszych potentatów gry fortepjanowej, słynnego po wsze czasy wirtuoza i rywala Liszta. Thalberg, nieślubny syn księcia Morytza Dietriechsteina i baronowej von Wetzlar, był uczniem również dobrze znanego i słynnego swego czasu pjanisty Hummla. Karjerę wirtuozowską rozpoczął Thalberg w 15 roku życia, a w kilka lat później był już znakomitością. Mając 23 lata zdobył wstępnym bojem Paryż, gdzie też między nim i Lisztem odbył się turniej o palmę pierwszeństwa. Jako zwycięzca tego turnieju Thalberg objeżdza z koncertami prawie wszystkie kraje Europy, a następnie udaje się do Brazylji, Północnej Ameryki i, syty sławy i złota, osiadł w Neapolu. Kilkoletnią pauzę przerywa krótkotrwałem tournée artystycznem po Europie, Brazylji, poczem usunął się już na stałe w zacisze domowe, i resztę życia spędził w własnej willi pod niebem włoskiem (Neapol). Thalberg ze szczególnem upodobaniem kultywował sposób wykonywania pasaży akordowych, oplatających jakąś melodję, rozdzielając je na dwie ręce. Efekt ten miał nadzwyczajne powodzenie, ale tylko tak długo, dopóki nie spowszechniał. Cenne są również liczne kompozycje Thalberga. Uwzględniając jednak zbyt jednostronnie wirtuozostwo, Thalberg nie spełnił jednak tych nadziei, jakie zapowiadały jego najpierwsze utwory.

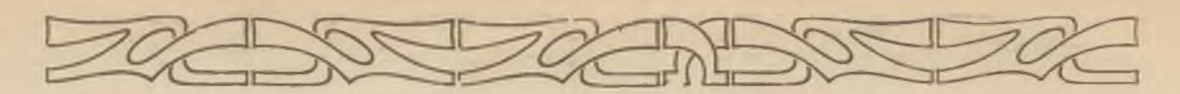


## Nowości wydawnicze.

**Wł. Stefanowska Tobiczyk i Lesław Jaworski.** Dzieje muzyki w życiorysach (!). Od Berlioza, Liszta, Wagnera po dzień dzisiejszy (!). Lwów, 1911, Nakładem księgarni H. Altenberga, 8⁰ VII—314.

Na ogół ten tom pracy autorów przedstawia się w każdym razie lepiej niż tom poprzedni, mimo że wszystko to, co piszą, jest czerpanem z drugiej ręki. Większa część pracy opiera się na najsłabszem z dzieł Riemana, t. j. „Geschichte der Musik seit Beethoven“. Dalsze rozdziały są napisane na podstawie poszczególnych monografji niemieckich. Spis prac zużytkowanych lub znanych autorom z tytułu znajduje się na końcu pracy. Z ogólnego przejrzenia tejże widzimy, że autorowie byli ostrożniejsi niż w pisaniu I tomu. Rzecz inna że nie brak mniej lub więcej ważnych szczegółów, na które pozytywne badania nie mogą się zgodzić żadną miarą. Niektóre spostrzeżenia są zupełnie bezprzedmiotowe. Nieoryginalność pracy i brak miejsca nie pozwala na szczegółowe wyliczanie tych „passus“.

Na kilka zwracamy uwagę. Str. 36: „Chopin wstrzymał Liszta od porywczego rzucenia z wir nowych prądów muzycznych...“ Zdanie to jest całkowicie błędne. Wszak i Chopin i Liszt stworzyli „nowe prądy muzyczne“. Str. 47: Nie na „Dźwięki świąteczne“ lecz „Dź. uroczyste“ należy przetłumaczyć tytuł poematu symf. Liszta p. t. „Festklänge“. O symfonji dantejskiej Liszta uważają autorowie za stosowne prawie nic nie pisać. Nie podają liczby psalmów Liszta. Zapominają również o tem że fortepjanowym dziełom Liszta należy cokolwiek więcej miejsca poświęcić. Całkowicie niedostateczne jest to, co w tym zakresie czytamy w kompilacyjnej pracy autorów. Cały rozdział o Liszcie jest wogóle bardzo słaby i nie daje syntezy badań dotychczasowych. A te powinni byli autorowie uwzględnić. Nie brak w nim stylistycznej bombastyki, która w swej nieszczerości i wysiłku osiąga szczyt w ustępie o „górskiej symfonji“. Powtarza się to i później. Np. rozdział o Humperdincku zaczyna się w następujący sposób: „Mam przed sobą fotografję Humperdincka... i t. d. Dobre to może w feljetonie codziennego pisma, dzieło poważne z zakresu wiedzy nie może zajmować się czyimś stanem posiadania. Zygfrydowi Wagnerowi, najprzykrzejszemu z epigonów żyjących,



poświęcają autorowie tyle miejsca, ile razem zajmują charakterystyki Schillingsa, Pfitznera, Weingartnera, Blecha i innych. Debussy, którego imię przechrzcili autorowie na Karola, otrzymał tyle miejsca ile pjanista Pugno. O francuskiej muzyce nie mają autorowie najskromniejszego wyobrażenia. Streszczają to, co napisał przed laty Riemann. Kiczowy grafoman Puccini zasługuje zdaniem autorów na większą ilość.. wierszy niż Debussy. Potężny Cezar Franck jest traktowany w sposób nie przynoszący zaszczytu autorom rozpisującym się natomiast o Gounodzie, Thomasie i t. p szczęśliwcach. Wogóle wszystko to czyni wrażenie, że autorowie piszą o muzykach, o których dowiedzieli się z książek, nie znając ich kompozycji. Dość wspomnieć, że nazwisko M. Regera, największego obok Straussa współczesnego kompozytora niemieckiego jest autorom nieznane. Gdyby nie dyletantyzm myślenia, a częstokroć i wyrażania się, rozdział o Straussie byłby nienajgorszym. Tylko zapytać musimy, czy streszczanie „programów“ dzieł Straussa przyczyni się do zrozumienia jego muzyki?

Przy pisaniu takich prac należy dobrze zastanowić się nad ich przeznaczeniem, nad metodą i układem, materjał przetrawić i uzbroić się choćby w elementarne zasady historjografji muzycznej. W przeciwnym razie powstaje rzecz dyletancka, a więc szkodliwa. Nie wątpię, że autorowie włożyli wiele pracy w swą kompilację, ale szczęścia nie mieli.

*Dr. A. Ch.*

**Hugo Riemann**. Musikgeschichte in Beispielen. In drei Teilen. Teil I & II. Leipzig s. a., Verlag von E. A. Seemann.

Mamy przed sobą nadzwyczaj cenne wydawnictwo, którego dwa zeszyty dotychczas wydano. Jak tytuł wskazuje, są to przykłady ilustrujące rozwój muzyki od XIII stulecia. Dokładniej zdamy sprawę, gdy ukaże się zeszyt III. Narazie zaznaczamy, że tak wielki uczony, jak Hugo Riemann wydając tego rodzaju publikację, w której poznanie utworów dawnych klasyków jest ułatwione, przez ujęcie ich w wyciąg fortepjanowy już temsamem uznał za słuszną zasadę, że zainteresowania dla dawnej muzyki nie należy utrudniać przez pedanterję monumentalnych wydawnictw. Publikacja Riemana odda znakomite przysługi nauczycielom historji muzyki i tym wszystkim, którzy posiadają zamiłowanie dla świeżej u nas wiedzy.

*Dr. A. Ch.*

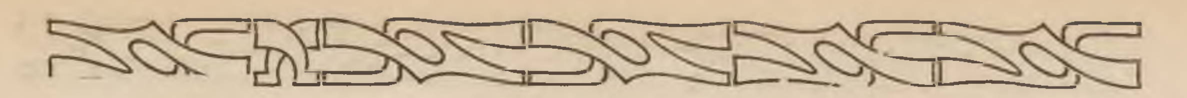
**Ks. Wacław Gieburowski**. „Veneremur cernui“ seu Cantus sacri in honorem SS. Sacramenti. Düsseldorf 1911, L. Schwann

Ośm motetów składających się na ten zeszyt należy stanowczo do najlepszych utworów tego rodzaju w naszej muzyce ostatnich lat. Mamy bowiem przed sobą kompozytora władającego 4 i 5 głosową fakturą wokalną (z tow. lub bez tow organu) z zupełną znajomością rzeczy i znającego przytem granicę między pierwiastkami kościelnymi i świeckimi. Nie znajdziemy tu szablonowości i banalności. Kompozytor umie ożywić swe utwory także pod wzgl. harmonicznym, modulując zręcznie, lecz i nie lekceważąc dobrego brzmienia, które osiąga niekiedy także przez dzielenie głosów. Zalety żadnej nie brak kompozytorowi, a przyczynia się do tego i historyczno-teoretyczne wykształcenie.

*Dr. A. Ch.*

**Giacomo Setaccioli**: Debussy, Eine kritisch ästhetische Studie, Autorisierte Uebersetzung nach der zweiten Auflage des italienischen, von Friedrich Spiro. Leipzig 1911, Breitkopf & Härtel, 8°, VI 106.

Autor tej rozprawki, muzyk rzymski, postanowił zgładzić „debussytis“, poddając analizie estetyczno-teoretycznej niektóre (dlaczego nie wszystkie?) kompozycje francuskiego kompozytora, aby módz znaleźć dowody, popierające jego twierdzenie, dające się streścić w słowach: Debussy nie jest wielkim kompozytorem, lecz zmanierowanym anarchistą. Dowiadujemy się, że we Włoszech krytycy muzyczni targają się za mniej lub więcej długie uszy i z pewnością długie włosy z powodu sztuki francuskiego mistrza. Autor jest bardzo oczytany i na tej podstawie tworzy sobie swe przekonanie estetyczne. „Zna się“ na tem i owem: wie, co to jest impressionizm w malarstwie, że istnieje Cézanne, Renoir i Pissarro (zwany fałszywie przez autora: Pissarrd'em!!), wypowiada dawno już wypowiedziane zdanie, że nie można czynić analogji między sztukami (co już Wagner nazwał tylko „redensartig“, o czem nie wszyscy wagnerjanie zdają się wiedzieć) i przeprowadza na tej podstawie polemikę z wielbicielami Debussy'ego. Ilekroć rzuca pocisk w ich stronę, odbieramy wrażenie, jakby autor chciał czynić Debussy'ego odpowiedzialnym za to, że ktoś w mniej rozsądny sposób wyraził swój dla niego (t. j. Debussy'ego) podziw. Zamiast zacząć od analizy a skończyć na syntezie, p. Setaccioli wyrabia swój pogląd na rzecz już a priori, gdy zaś przy-



chodzi do analizy, wtedy oświetla tylko pewne strony indywidualności Debussy'ego, tak że usiłuje stworzyć swój sąd w kierunku „pars pro toto“ Nie można odmówić autorowi zdolności spostrzegawczych, a dowodem tego są jego trafne zdania o wpływie harmonji opartych na bezpółtonowej gamie na rysunek melodyjny. Na ogół cała jego praca jest niezwykle jednostronna w poglądach, niekiedy nawet ciasna. O jednem nie pisze p. Setaccioli, do pozytywizmu (nie pozytywności) skłonny: t. j. o poetycznej i nastrojowej treści muzycznych poezji Debussy'ego i o tem, co u wielkiego francuskiego muzyka tworzy odrębność i doskonałość: t. j. o stosunku idealnym wszystkich muzycznych elementów do siebie. Nie zauważył tej bezprzykładnej polyrytmji i przesubtelnych modyfikacji tempa. Wogóle z wielu arcyinteresujących szczegółów i zasadniczych kwestji nie zdaje sobie autor dość jasno sprawy. Nie jest dość wytłumaczonem, dlaczego aż niemiecki przekład, dokonany przez znanego recenzenta „Signale“ i autora donkiszotowskich rozpraw, okazał się niezbędnym. Możeby p. Setaccioli zanalizował kicze Mascagnich, Leoncavallów i Puccinich i wysnuł odpowiednie wnioski?! Pasożytnicza sztuka Pucciniego nie gardzi odpadkami ze stołu Debussy'ego i uchodzi dzięki temu za „oryginalną“ co do harmonji. Eksperyment ten byłby bardzo hygjenicznym.

*Dr. A. Ch.*

---

# KONCERTY.

— KONCERT CHOPINOWSKI (20/II) w celu zwiększenia funduszów na budowę pomnika naszego gienjalnego poety tonów zgromadził w sali Filharmonji tłumy słuchaczy, zachęconych szlachetnym celem koncertu oraz pięknym programem, złożonym oczywiście wyłącznie z dzieł nieśmiertelnego twórcy. Nadto atrakcją niezwykłą było imię niezrównanego interpretatora Chopina, prof. Aleksandra Michałowskiego, który od dłuższego czasu nie dawał się słyszeć w Warszawie.

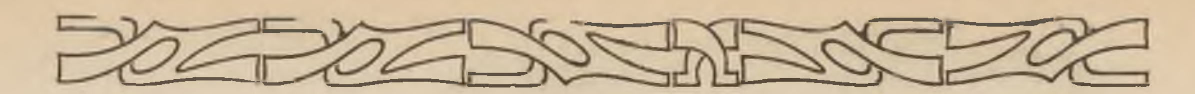
Znakomity nasz pjanista wykonał, wyśpiewał raczej cały szereg cudnych utworów ukochanego swego Mistrza, wzbudzając zachwyt słuchaczy, którzy nie chcieli formalnie rozstać się z uwielbianym wirtuozem, prosząc natarczywie o naddatki. Dość powiedzieć, iż pomimo olbrzymiego programu, w którym znajdowały się między innemi dzieła tak wspaniałe jak Impromptu Fis-dur i polonez fis-moll, prof. Michałowski grał jeszcze drugie tyle. zmuszony niemilknącymi oklaskami (walce, etiudy i t. d.).

Zbyteczne chyba wyliczać wszystkie subtelne szczegóły, cechujące grę naszego wielkiego artysty. Któż go nie słyszał, nie podziwiał? Dodam tylko, że prof. Michałowski przyczynił się w znacznym stopniu do rozbudzenia uczuć, jakie żywimy dla muzyki Chopina, do kultu, jakim otaczamy to drogie dla nas imię. Bowiem przez cały szereg lat zapoznawał nas z klejnotami twórczości nieśmiertelnego Mistrza, któremu poświęcił swój niepospolity talent i zadziwiającą umiejętność; przez szereg lat nie tylko Warszawie, lecz i prowincji, dokąd rzadko dolatują echa prawdziwej muzyki, niósł Michałowski cudne pieśni naszego gienjalnego poety muzyka, uczył je rozumieć, odczuwać i kochać.

Nic też dziwnego, iż pomiędzy publicznością a Michałowskim istnieje oddawna serdeczny nadzwyczaj stosunek, czego dowodem każdy jego koncert, kończący się zazwyczaj drugim niemal koncertem nad program, kiedy po wykonaniu zapowiedzianych utworów, słuchacze otaczają zwartem kołem estradę, prosząc o swoje ulubione kompozycje. Michałowski nie odmawia, a gdy zasiądzie ponownie do fortepjanu zapomina o wszystkiem i gra, gra ukochanego Chopina, przechodząc samego siebie. Z tych właśnie chwil po koncercie wynosi słuchacz najmilsze wspomnienia, z niemi się wiążą najpiękniejsze momenty twórczości wirtuozowskiej Michałowskiego, momenty najgłębsze, pozostawiające niezatarte wrażenia.

Pozostali wykonawcy programu: „Lutnia“ pod wytrawną dyrekcją Piotra Maszyńskiego, zasłużony artysta-śpiewak Aleksander Myszyga, p. Kamińska-Latoszyńska, p. Józef Ozimiński i p. F. Starczewski (akompanjament) cieszyli się powodzeniem i doznali serdecznego przyjęcia, zasłużonego tembardziej ze względu na sympatyczny cel, któremu poświęcili swój talent i pracę.

*A. Zabłocki.*



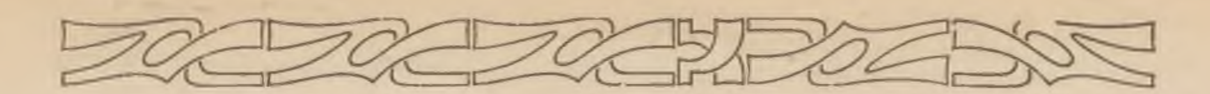
— Każdy, kto był na koncercie p. Marji Wieniawskiej i Eugen. Ysaye'a (11/2) i odczuł duchową stronę odtwórczości tej znakomitej pary artystycznej, może bez przesady powiedzieć, że przeżył chwile głębokich rozkoszy estetycznych. Nie będę kruszył kopji o to, czy Ysaye jest obecnie królem skrzypków—bo rzeczywiście słyszeliśmy już nie gorszych od niego—to jednakże jest niewątpliwem, iż potrafi on i teraz jeszcze panować nad uczuciami publiczności. W odtwarzaniu utworów z doby klasycznej ma Ysaye nie wielu równych sobie, szczególnie pod względem umiejętności podporządkowania potężnego temperamentu wymaganiom stylu, dowodem tego było wspaniałe wykonanie sonaty g-moll Haendla. Bogata indywidualność artysty zabłysnęła w całej pełni dopiero w IV koncercie Vieuxtempsa, który, pomimo ubóstwa treści, przykuwał do siebie uwagę publiczności dzięki nieporównanej interpretacji, porywającej szlachetnym liryzmem i bajecznem wykończeniem frazowania. Pochlebne wzmianki w dziennikach, które poprzedziły występ p. Wieniawskiej, tym razem nie zawiodły. Jest to rzeczywiście artystka w wielkim stylu. Zupełna swoboda we władaniu głosem, oraz bardzo wysoka kultura artystyczna pozwoliły świetnej śpiewaczce na wykonywanie z jednakową doskonałością zarówno utworów Scarlattiego, Bacha, Haydna, Mozarta lub Rossiniego, jak i Chopina, Saint-Saënsa, A. Wieniawskiego, Fauré'a i Duparca. Największy zapał wzbudziła p. Wieniawska odśpiewaną z nadzwyczajnym wdziękiem i subtelnością piosenką Scarlattiego (Fijołki) i Kawatyną z „Cyrulika Sewilskiego" Rossiniego, którą wykonała z niezwykłą precyzją.

— Na program „Wieczoru Wagnera" złożyły się: wstęp do „Parsifala", pieśń Waltera z op. „Śpiewacy Norymberscy" i wstęp do „Tannhäusera" pod znakomitą dyrekcją Birnbauma, oraz ostatnia scena ze „Zmierzchu bogów" i wyjątek z op. „Tristan i Izolda" w wykonaniu znanej śpiewaczki, p. Margot-Kaftalówny. Sposób traktowania tych arcydzieł Wagnera znajdował się zupełnie na wysokości zadania. Jednakże do osiągnięcia zupełnego powodzenia przeszkodziło p. Margot-Kaftalównie nieprzyjemne tremolowanie jej głosu, które chwilami robiło wrażenie fałszu, szczególnie w niskim rejestrze.

— Na 14-tym poranku ludowym debjutowała druga z kolei uczennica prof. Myszugi, p. Natalja Grafczyńska, wykazując najważniejsze cechy jego szkoły, a mianowicie: prawidłowy rozwój głosu, dobrą wymowę i muzykalność, ujawniającą się przedewszystkiem w czystości intonacji i poczuciu rytmiki. Nie można również odmówić młodej śpiewaczce dużej dozy zrozumienia tego, co śpiewała. Wykonanie tak poważnego numeru, jak arja „O mój maleńki" z „Halki", oprócz szczerego uczucia, posiadało momenty prawdziwie dramatycznego wyrazu. Najsłabiej odśpiewała p. Grafczyńska „Zasmuconą" Karłowicza, w której nie zdołała uwydatnić subtelnego wdzięku, stanowiącego najbardziej ujmującą stronę tej piosenki. Solistce towarzyszył na fortepjanie prof. Starczewski. Orkiestra wykonała szereg popularnych kompozycji pod dyr. Ozimińskiego.

— Pełna głębokiego, lecz przeważnie spokojnego uczucia i przedziwnie łagodnego piękna muzyka Brahmsa jest niekiedy bardzo pożądanym odpoczynkiem dla słuchacza po wyczerpujących ogromem ekspresji arcydziełach Wagnera, lub po szarpiących nerwy utworach współczesnych twórców. Symfonja F-dur tego kompozytora, którą doskonale wykonano pod kierunkiem Birnbauma 25 b. m., na koncercie niedzielno-popołudniowym, jest chyba najbardziej pod tym względem charakterystyczną. Zapowiedziany na afiszach koncert G-dur Beethovena odegrała bardzo uzdolniona pjanistka, p. Leokadja Nowacka. P. Now. posiada dobrze wyrównaną technikę, poczucie stylu, inteligencję muzyczną i ton ładny, ale niezbyt silny i to było właśnie przyczyną w wykonaniu wymienionego koncertu prawie ciągłej przewagi orkiestry nad fortepjanem pod względem brzmienia. Z tego również powodu nie zawsze mogła artystka nadać odpowiedni wyraz głębokim pomysłom muzycznym Beethovena. Za to miejsca, w których chodziło o subtelność wykonania (np. cała sześć środkowa) były oddane bardzo artystycznie i pod każdym względem bez zarzutu. *Tad. Cz.*

— 16 lutego na koncercie w sali Filharmonji poznaliśmy nowe cudo świata: 10-letniego wirtuoza skrzypka, Józefa Chejfeca. Tak, bo mały Józio to wirtuoz dojrzały, to nie żadne cudowne dziecko, to talent fenomenalny, tak hojnie wyposażony przez naturę we wszystko, co składa się na grę prawdziwie natchnioną, że słuchając go oczom wierzyć się nie chce, jak chłopię 10 letnie zdolne jest do ogarnięcia umysłem najdrobniejszych detali sztuki wirtuozowskiej. Jego intererpretacja koncertu Mendelssohna, czy warjacji Paganiniego, lub arji Bacha posiada jednakowe piętno doskonałości artystycznej. Przedziwna, wolna od wszelkiej skazy, czystość intonacji, technika posunięta do



najwyższych szczytów sprawności, imponująca spokojem w pokonywaniu najzawilszych trudności sztuki odtwórczej, duży, śpiewny ton, cudowne prowadzenie cantileny, plus ornamentyka w postaci wartkich trelów, flażeoletów, staccat etc. oto rysy znamienne gry Chejfeca, ponad którymi dominuje szlachetność frazowania i dusza nawskroś muzykalna przejawiająca się najwyraźniej w zrozumieniu wykonywanych utworów. Słowem: Chejfec to genjusz prawdziwy.

— Sala Filharmonji nie pamięta takich tłumów, jakie pospieszyły na drugi koncert 10-cio letniego Józia Chejfeca (23 II) Entuzjazm, jaki wywoływała gra młodziutkiego wirtuoza, przechodził często w szał. Ale bo też grał mały Józio, chłopię o twarzy anioła, jak gra niewielu skrzypków dojrzałych wiekiem. Nie, Chejfec, to nie żadne dziecko cudowne, to artysta w każdym calu, artysta, mogący śmiało stanąć do konkursu ze wszystkimi współczesnymi mistrzami gry skrzypcowej. Grał między innemi dwie części koncertu Czajkowskiego i Rondo capriccioso Saint-Saensa a grał tak bosko, tak wstrząsał duszą słuchacza, suma wrażeń była tak olbrzymia, że chwilami dreszcz przechodził po całem ciele; i chciałoby się tej muzyki słuchać godzinami całemi, słuchać bez końca. Oprócz Chejfeca udział w koncercie brała pjanistka p. Gizella Springer, znana już Warszawie z dwukrotych występów w Filharmonji w sezonach ubiegłych. Gra p. Springer nie posiada żadnych cech induwidualnych. Pjanistek na miarę p. Springer mamy b. wiele. Jako plus gry panny S. podkreślić należy sprawność techniczną. Jako największy minus: brak siły tonu i ekspresji.

— Pana Tołkacza, solistę koncertu W. O. S. (Sala Filharmonji 20/2) pamiętamy dobrze od ostatniego popisu szkoły Warszawskiego Towarzystwa muz. Jest to poważny talent muzyczny i zarazem wirtuozowski O zaletach jego gry pisaliśmy swego czasu, dziś dodać tylko należy, że od pierwszego publicznego występu w grze p. T. nie zaszły zmiany poważniejsze, posuniętą tylko jest znacznie technika, która pozwala młodemu pjaniście wykonywać trudne dzieła literatury fortepjanowej (koncert Brahmsa). Warjacje własne grał już p. Tołkacz (na popisie szkoły Warsz. Tow. Muz.) pisać więc o tej pracy powtórnie uważamy za zbyteczne

— Chwali się sekcji Muzyki zbiorowej przy Towarz. Muzycz., że układając programy swoich wieczorów nie zapomina o młodych kompozytorach polskich. Ostatni wieczór zawierał w programie między innemi piękną sonatę skrzypcową Karola Szymanowskiego Odtwórcami byli p. Dawidsohnówna (fortepjan) i p. Bobilewicz (skrzypce). W koncercie brała udział nowa siła estradowa, doskonała śpiewaczka, p. Teisseyer.

*Ch.*

— Wieczór Warsz. Towarzystwa Muzycznego (28/2 sala Resursy Obywat.) przypomniał tradycje wielkich „środowych“ koncertów Tow. Muz. dzięki wybitnemu pjaniście p. Turczyńskiemu, laureatowi wszechrosyjskiego konkursu pjanistów imienia Diederichsa w Petersburgu.

Jako uczeń Busoniego, dużo przymiotów swego genjalnego mistrza posiada: na pierwszem miejscu stawiam potężny ton, znakomite efekty dynamiczne, świetnie rozwiniętą technikę, dużo-ekspresji. Trochę więcej jeszcze ciepła, śpiewności, a mamy przed sobą pierwszorzędnego pjanistę. P. Turczyński grał „Italie“ (drugą część cyklu „Années de Pélérinage) Liszta, aczkolwiek z ogromnem zrozumieniem, jednakowoż utwór ten trochę męczy swoją jednolitością.

W koncercie przyjmowali udział: śpiewaczka p. Frenklówna, nieporównany mistrz słowa M. Frenkiel i chór solistek kl. prof. Myszugi. *S.*

---

# KRONIKA.

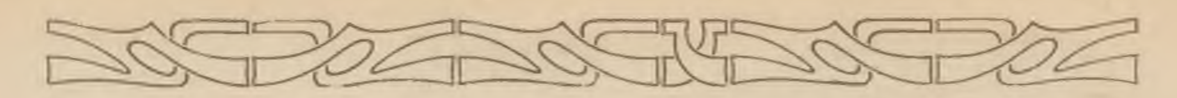
## WARSZAWA.

= KONKURS FILHARMONJI WARSZAWSKIEJ. Zarząd Filharmonji Warszawskiej przypomina, że w dn. 1-szym kwietnia r. b. upływa termin do nadsyłania utworów na konkurs ogłoszony przez też instytucję. Warunki konkursu są następujące:

1) Symfonja lub większych rozmiarów poemat symfoniczny na orkiestrę. Pierwsza nagroda rb. 1000, druga rb. 500.

2) Koncert na fortepjan, albo na skrzypce lub wiolonczelę z towarzyszeniem orkiestry. Pierwsza nagroda rb. 800, druga rb. 400.

3) Pieśń do słów polskich (pierwszeń-



stwo będą miały utwory z tekstami oryginalnemi) z towarzyszeniem orkiestry lub fortepjanu. Pierwsza nagroda rb. 150, druga rb. 100, trzecia rb. 50.

a) Konkurs przeznaczony jest wyłącznie dla kompozytorów polskich;

b) o nagrody ubiegać się mogą jedynie utwory nigdzie dotychczas nie wykonywane, nie drukowane i nie nagradzane;

c) rękopisy nie mogą być pisane ręką autora; każdy rękopis winien być zaopatrzony w godło, które ma być powtórzone na kopercie zapieczętowanej, zawierającej imię, nazwisko i dokładny adres autora;

d) utworom, które nagrody nie otrzymają, sędziowie mają prawo przyznać odznaczenie honorowe;

e) nazwiska autorów odznaczonych przez sędziów będą ujawnione jednocześnie z nazwiskami nagrodzonych kompozytorów, o ile na rękopisie utworu nie będzie wyraźnego zastrzeżenia, że koperta tylko w razie przyznania nagrody może być odpieczętowana;

f) utwory nagrodzone i odznaczone zostają własnością autorów, Filharmonji Warszawskiej wszakże służyć będzie prawo wykonywania bezpłatnego tych dzieł na koncertach przez nią urządzanych;

g) przesyłki polecone nadsyłać należy pod adresem:

Warszawa, Zarząd „Filharmonji Warszawskiej" ul. Moniuszki № 5, najpóźniej do 1-go kwietnia 1912 r. do godziny 12-ej w południe.

Sąd konkursowy składają: dyr. Stanisław Barcewicz, prof. dr. Zdzisław Jachimecki, prof. Aleksander Poliński, prof. Roman Statkowski, czł. Zarz. Filh. Warsz. Marjan Sokołowski.

= Z INSTYTUTU MUZYCZNEGO. Ceniony wirtuoz pjanista i zasłużony pedagog, prof. Ludwik Urstein, po 18 latach owocnej pracy na stanowisku kierownika średniego i wyższego kursu gry fortepjanowej podał prośbę o uwolnienie. Z grona profesorów ubył również p. Ignacy Cielewicz b. kapelmistrz Filharmonji Warszawskiej i prezes Związku muzyków i śpiewaków.

= ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU „LUTNI". Lutnia Warszawska, upamiętniając 25-cio lecie swego istnienia, jak również w celu zaakcentowania stuletniej rocznicy urodzin naszego genjalnego poety Zygmunta Krasińskiego, ogłosiła w swoim czasie konkurs na pieśń, a capella do słów jednego z natchnionych utworów wielkiego poety.

Utworów na konkurs nadesłano 27.

19 Lutego r. b. jako w pamiętną rocznicę dla społeczeństwa polskiego, zaproszeni sędziowie pp. Biernacki Michał, Maszyński Piotr, Roguski Gustaw, Rzepko Władysław i Surzyński Mieczysław po dokładnem rozpatrzeniu nadesłanych utworów powzięli uchwałę następującą:

1) Do nagrody I—jako przedstawiającej najwięcej cech artystycznych i znaczenia praktycznego — zakwalifikować utwór do słów „Piersi ludzka na śpiew sil się"... z godłem „Wszystko nam dałeś... (rb. 100).

2) Drugiej nagrody nieprzyznano wcale.

3) Natomiast uznano za godne wyróżnienia utwory: pod godłem „Korsarz" jako odznaczający się dobrą polifonją chociaż nie wokalnie traktowany. „Przedświt" „Monos" napisane praktycznie chociaż nastrojem nie odpowiadające dostatecznie wysokości poezji. „Prostota" zaleca w pewnym stopniu umiejętne traktowanie kwartetu chóralnego.

Autorem nagrodzonego utworu okazał się Władysław Żeleński.

Nazwiska autorów wyróżnionych utworów mogą być ogłoszone po nadesłaniu przez nich odpowiedniego upoważnienia.

Rękopisy pozostałych utworów z konkursu, mogą być odebrane w składzie nut pp. Gebethnera i Wolffa (róg Siennej i Zgoda) w ciągu trzech miesięcy, począwszy od d. 1 marca.

= ERRATA W № 3 „Przeglądu" na str. 12 w sprawozdaniu dr. Reissa z pracy Adama Chmiela „Źródła do historji sztuki i cywilizacji w Polsce" przepuszczono następujący błąd drukarski: w ustępie „Do najcenniejszych szczegółów źródłowych zaliczyć należy notatkę o Mikołaju Gomółce pod datą 28 grudnia 1515 r., obalającą więc dawniejsze twierdzenie, że wzmianka o Gomółce pojawia się po raz pierwszy w r. 1546" powinno być nie 28 grudnia 1515 r., a 1545.

---

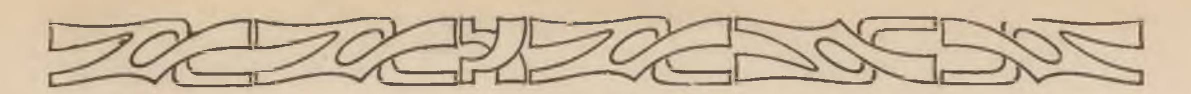
## Z CAŁEGO ŚWIATA.

= KONKURS MUZYCZNY. Petersburskie Towawarzystwo muzyki kameralnej ogłosiło 24-ty z kolei konkurs na kwartet smyczkowy.

Warunki konkursu są następujące:

Uczestnikami konkursu mogą być tylko kompozytorowie poddani rosyjscy.

Kwartet powinien być napisany na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę.



Utwory nadesłane nie mogą być przedtem znane i wykonywane publicznie, powinny być spisane w partyturze i głosach poszczególnych.

Na rękopisach nie mogą być wyrażone nazwiska autorów, lecz tylko godła. Nazwisko zaś autora, wraz z dokładnym adresem, dodaje się w kopercie zapieczętowanej, zaopatrzonej w takie samo godło jak na rękopisie.

Termin ostateczny do nadsyłania utworów wyznacza się na dzień 28-go listopada n. s. 1912 r., wynik zaś konkursu będzie ogłoszony najpóźniej 14-go stycznia 1913 r.

Rękopisy nadsyłać należy pod adresem: „Petersburskie Tow. muzyki kameralnej" do składu muzycznego Jurgensona (ul. Morskaja № 9), ze wzmianką na kopercie: „na konkurs Tow. muz. kamer.".

Nagroda (jedna tylko) rub. 500.

Rękopis nagrodzony zostaje w bibljotece do użytku członków Towarzystwa, sam jednak utwór pozostaje własnością autora.

Utwory nie nagrodzone, zwracają się, w razie żądania, za pośrednictwem księgarni Jurgensona.

= A. GŁAZUNOW, dyrektor konserwatorjum w Petersburgu, zaliczony został do grona członków korespondentów paryskiej Akademji sztuk pięknych.

= POŻAR TEATRU W PETERSBURGU. Nowowzniesiony teatr „Domu ludowego" w dwa dni po otwarciu stał się pastwą płomieni. Zgorzała scena, która kosztowała z górą 200 tysięcy rb. Cały teatr wzniesiono kosztem jednego miljona i stu tysięcy rb Scenę oddzielała od sali widzów żelazna kurtyna (wagi blizko tysiąc pudów).

= Z MUZYKI W ROSJI. Głazunowowi Dyr. Teatrów zaproponowała napisanie muzyki do „Balu maskowego" Lermontowa.

— Młody kompozytor petersburski, Tarutin, napisał jednoaktową operę-bajkę p. t. „Królewna Lilja".

— Współrodak wspomnianych dwuch kompozytorów, Trajlin (Petersburg) ukończył nową operę „Taras Bulba".

— T. Akimenko (Charków) napisał operę „Wróżka Śniegów", kilkanaście utworów fortepjanowych i solowych na instrumenty dętę.

— Młody kompozytor Samiński kończy operę „Juljan Apostata".

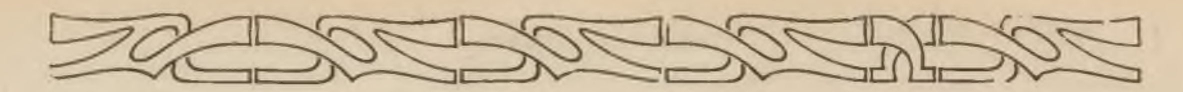
— Prof. konserwatorjum Petersburskiego, A. Pietrow (klasa obowiązkowej teorji kompozycji i specjalnej instrumentacji wojskowej) obchodził 25 jubileusz pracy pedagogicznej.

= KONCERTY GRZEGORZA FITELBERGA. 29 stycznia w Lipskiej „Alberthalli" odbył się zapowiedziany koncert Grzegorza Fitelberga. Program wypełniły tylko dwa utwory Karola Szymanowskiego druga symfonja i sonata fortepjanowa. Wykonawcami programu byli: powiększona orkiestra Windersteina pod dyrekcją Fitelberga i Artur Rubinstein.

Na koncercie byli obecni najpoważniejsi muzycy lipscy z krytykami na czele. Był też obecnym i Nikisch, który nie uczęszcza na żadne koncerty, urządzane poza Gewandhausem. Po wykonaniu symfonji Nikisch winszował Szymanowskiemu i Fitelbergowi.

Prasa miejscowa zamieszcza obszerne sprawozdania z koncertu. Przytaczamy opinję D-ra Niemanna, jednego z wybitniejszych krytyków lipskich. Artykuł zatytułowany: „Jungpolen in Leipzig („Młoda Polska w Lipsku") rozpoczyna dr. Niemann treściwym przeglądem muzyki polskiej od Chopina, Moniuszki i Nowakowskiego aż do najmłodszych; Karłowicza nazywa apostołem nowego kierunku w muzyce symfonicznej polskiej, której dwaj przedstawiciele zawitali obecnie do Lipska. Dr. Niemann nie hołduje nowożytnemu kierunkowi w muzyce, który – jego zdaniem— „zaciera różnice indywidualne (?) i narodowe", pisze jednak o Szymanowskim tak, jak się pisze o koryfeuszach tego kierunku, o Straussie i Regerze, przyznając, że jest mistrzem w kontrapunkcie i instrumentacji i ma, właściwe polakom, wysoko rozwinięte poczucie dźwięku (Klangsinn). „Zarówno brzmienie orkiestry, jak i fortepjanu—pisze Niemann — stoją na wyżynach mistrzowstwa" i kończy: „Polska stoi w zupełności na wysokości spółczesnej kultury muzycznej; Polska ma swego Regera".

O Szymanowskim, z powodu wykonania jego symfonji i sonaty w Wiedniu, zamieszcza Ryszard Szpecht sprawozdanie w czasopiśmie „Merker", w którem podziwia oryginalność twórczości naszego kompozytora, widzi w nim talent, kroczący własną drogą, żywiołowy, a przytem pełen inwencji i wewnętrznego bogactwa. „Szymanowski to jeden z tych, którzy na monumentalne dzieła porwać się mogą. Pogardza on „kosmetyką muzyczną" i wszelakim „bluffem" i należy bezsprzecznie do najbardziej interesujących zjawisk w świecie twórczości muzycznej z lat ostatnich".



= ARTUR RUBINSTEIN po trjumfach, jakie zdobył obecnie za granicą jako odtwórca sonaty Szymanowskiego, otrzymał świetną propozycję do Londynu, gdzie zaangażowano go na szereg koncertów, które się odbędą w maju i czerwcu.

= Zmarły bibljotekarz KAROL MAHLERBE wszystkie swoje zbiory przekazał bibljotece konserwatorjum paryskiego, której był wieloletnim chefem. Następcą Mahlerba został Juljan Tiersot.

= KU CZCI BERLIOZA. W Paryżu staraniem „La Fondation Berlioz“, umieszczono tablicę pamiątkową na domu, w którym Berlioz mieszkał od r. 1834 do 1837 i napisał „Harolda we Włoszech“ i „Benvenutta Cellini“.

= 700 LETNI JUBILEUSZ. Szkoła św. Tomasza w Lipsku, której kantorem był ongi czasy J. S. Bach, obchodzi we wrześniu r. b. 700 letni jubileusz istnienia. Jest to bezwątpienia najstarsze gimnazjum w Niemczech. Z chwilą wzniesienia klasztoru św. Tomasza szkoła otrzymała dzisiejszą nazwę, nie była to jednak żadna specjalna szkoła klasztorna, a raczej uczelnia o publicznym charakterze.

= 50-ta ROCZNICA ŚMIERCI. 17 marca mija 50 lat od śmierci kompozytora francuskiego F. Halèvy'ego. Z całego szeregu oper Halevy'ego utrzymała się na repertuarze prawie jedynie „Żydówka“.

= KAROL GLASENAPP (Ryga) autor niedawno zakończonej sześciotomowej pracy „Das Leben Richard Wagners“ (pierwszy tom tego dzieła wydany był drukiem w r. 1894), obdarzony został tytułem „Ekscelencji“. Z innych prac Glasenappa znane są: „Wagner-Leksikon“, „Wagner-Encyklopädie“, „Zygfryd Wagner“.

= Z KONSERWATORJUM W LIPSKU. Dwaj profesorowie tej uczelni: Adolf Ruthardt i dr. Gustaw Schreck obchodzili w styczniu r. b. 25 letni jubileusz pracy zawodowej. Dr. Schreck jest jednocześnie kantorem szkoły św. Tomasza i kierownikiem słynnego chóru kościoła również pod tem wezwaniem.

= FITELBERG kapelmistrzem Opery nadwornej w Wiedniu. W „Neue Freie Presse“ z dnia 26 lutego czytamy:

„Były kapelmistrz orkiestry filharmonijnej w Warszawie, Grzegorz Fitelberg, został przez dyrektora Gregora zaangażowany jako kapelmistrz wiedeńskiej opery nadwornej. Fitelberg dyrygował w bieżącym sezonie kilkoma koncertami, pomiędzy innemi swoją „Pieśnią o sokole“. Grzegorz Fitelberg, którego sześcioletni kontrakt zacznie obowiązywać na jesieni, stanie już w marcu przy pulpicie kapelmistrzowskim“.

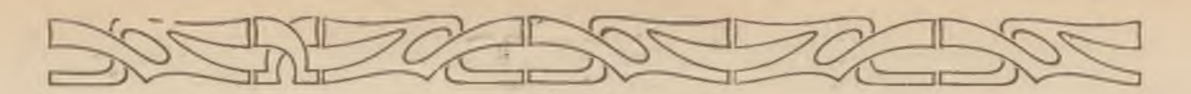
= KIJÓW. Na sobotę 2 marca zapowiedziany jest koncert jedynej polskiej klawecinistki. Wandy Landowskiej.

— W niedzielę, 3 marca, koncertować będzie mistrz Stanisław Barcewicz, wespół ze śpiewaczką estradową p. Małgorzatą Viertel de Sambuc (z Warszawy).

= P. JERZY LALEWICZ, odbył niedawno dłuższe tournée artystyczne po miastach austrjackich i niemieckich. Między innemi, koncertował prof. Lalewicz w Pradze czeskiej, Monachjum, Berlinie i Wiedniu. Zarówno publiczność, jak krytyka, przyjmowały go wszędzie z ogromnem uznaniem i pochwałami, zaliczając go do najlepszych współczesnych pianistów, podnosząc, obok świetnej techniki, przedewszystkiem głębokie odczucie i zrozumienie wykonywanych utworów. Dodać należy, że profesor Lalewicz przeważną część programu poświęcał nowoczesnej twórczości polskiej muzycznej, wykonując między innemi: Brzezińskiego „Preludjum i Fugę“, Szymanowskiego „Warjacje B-moll“, kompozycje Różyckiego i t. p. Gdyby wszyscy nasi artyści chcieli hołdować tej zasadzie w swych wędrówkach artystycznych po Europie, świat kulturalny szybciej by się zapoznał z nowymi polskimi twórcami, niż się to dzieje obecnie.

= ZE LWOWA. Rodak nasz, p. Eugenjusz Morawski (z Paryża) dał się poznać jako symfonista na koncercie „Tow. muz.“ we Lwowie dnia 21 lutego b. r., na którym wykonano poemat symfoniczny „Don Kiszot“. Wrażenie było silne i nader dodatnie. P. Morawski to talent bardzo obiecujący. Utwór i twórcę przyjęto serdecznie. Krytyka oceniła dzieło nader życzliwie, poważnie witając nowy talent. Naturalnie „don Kiszoci“ naszej krytyki nie podzielają tego zdania. O odkrytym przez panią Calvas-Długoszewską nowym talencie polskim napiszemy obszerniej w następnym numerze.

— L. Różyckiego muzyka do „Irydjona“, jak przepowiedziałem w liście ostatnim, odniosła piękny sukces. Wykazała ona wewnętrzną własną siłę myślową, ożywiając zarazem poważną monotonję niescenicznego powodzenia w teatrze, jako skromna z umysłu ilustratorka wielkich idei. Śmierć Elsinoi robi potężne wrażenie. Twórcy, wśród owacji gorącej, mimo nastrój galowy, wręczono od wielbicieli gustowną lirę kwiatową ze skromną gałązką srebrną



lauru, na której wyryto napis: L. R. mistrzowi muzyki „młodej Polski“. (*m. g.*).

= IGNACY DYGAS, po występach w Mantui, gdzie cieszył się wielkiem powodzeniem, zaproszony został do „Teatro Commuale“ w Tryeście. Pierwszy występ Dygasa w tem mieście odbył się w „Lohengrinie“. Publiczność wypełniła widownię do ostatniego miejsca i, jak donoszą dzienniki tamtejsze, przyjmowała świetnego artystę owacyjnie.

= AUGUST RADWAN, pjanista polski, zamieszkały w Paryżu, dał w sali Erarda dwa koncerty, które wypełniły utwory Chopina, Beethovena, Brahmsa, Schuberta, Liszta i Francka.

= NASI ARTYŚCI ZAGRANICĄ. Paweł Kochański, skrzypek dobrze znany Warszawie, zbiera obecnie laury na koncertach w Anglji. Pisma tamtejsze odzywają się o Kochańskim z wielkiemi pochwałami. W Glasgowie Paweł Kochański wziął udział w koncercie, dyrygowanym przez Emila Młynarskiego, który przed kilkunastu laty pierwszy odkrył talent ówczesnego Pawełka. Krytyka miejscowa pisze z największem uznaniem o obu artystach i wyraża wdzięczność Emilowi Młynarskiemu, że ich zapoznał ze swoim gienialnym uczniem.

= WIEDEŃ. W sali Bösendorfera pjanista p. Juljusz Wolfsohn dał koncert, na którym oprócz dzieł solowych (utwory Chopina, Szymanowskiego), wykonał wespół z prof. Arnoldem Rose (skrzypce) i Fryderykiem Busbaumem (wiolonczela), dwa tria fortepjanowe: P. Czajkowskiego a-moll op. 50 i Grzegorza Fitelberga op. 10. Krytyka wiedeńska wyraża się z pochwałami o dziełach Szymanowskiego i Fitelberga, podkreśla w nich wiele zalet architektonicznych i muzycznych, pjaniście zaś p. Wolfsohnowi nie szczędzi pochwal za doskonałe odtworze zarówno numerów solowych jak i za grę ensemblową.

## Z żałobnej karty.

**Capocci Filip** (ur. 1840 r.) słynny we Włoszech organista (przy kościele św. Jana Laterańskiego w Rzymie) i kompozytor wielu utworów organowych oraz oratorjum „Sw. Atanazy”, zmarł w Rzymie.

**Smoljan Artur**, ur. w Rydze 1856 r. kapelmistrz, kompozytor, pedagog i ceniony krytyk muzyczny zmarł w Lipsku. Zmarły ukończył studja muzyczne w Monachjum, był potem kapelmistrzem teatralnym w Berlinie, Szczecinie, Bazylei. Czas pewien sprawował godność profesora konserwatorjum w Karlsruhe, w r. 1900 rozpoczął wydawnictwo partytur (kieszonkowych) dzieł Berlioza uzupełniając je historyczno-estetycznemi uwagami. Od r. 1901 mieszkał w Lipsku, był referentem muzycznym dziennika „Leipziger Zeitung“, przejął redakcję „Musikführer'ow“ i „Opernführer'ów“ do których napisał sporą liczbę analiz. Był współpracownikiem Leksykonu Brockhausa i napisał prace „Vom Schwinden der Gesangskunst“ i „Stella del monte“. Jako kompozytor ogłosił tylko drukiem kilka pieśni jedno i wielogłosowych, uważanych za bardzo wartościowe. Działalność Smoljana, jako krytyka, odznaczała się gruntowną znajomością rzeczy i brakiem wszelkiego uprzedzenia rasowego i artystycznego.




Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

# Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

### Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

### Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

### Nauczyciele gry fortepjanowej.

Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, (akompanjament) Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof, Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

### Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Ozimiński Józef. Krak.-Przedmeiście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

### Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

### Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137 12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

### Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

### Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Pszygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36 m. Codziennie 2½ 3½.

### Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

### Uczelnie muzyczne

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, telefon 56-25.

**Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.**

*Łódź.*

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

*Włocławek.*

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

*Częstochowa.*

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

*Piotrków.*

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

*Mława.*

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

*Grodno.*

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

*Wilno.*

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

*Żyrardów.*

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

*Kraków.*

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

*Lwów.*

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Billig Teodor (skrzypce) ul. Boczna Snopkowskiej.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierunkiem prof. Lalewicza. Teatralna 1.

*Wiedeń.*

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

*Poznań.*

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,